

El encuadre y las tomas de vistas son idénticos para todas las series. El personaje, cortado según el caso a la altura de las rodillas, de la cintura o del pecho, se destaca sobre un fondo oscuro. La periodicidad también es uniforme: un cliché cada mes durante diez años. Descrito así, el procedimiento recuerda la fotografía antropométrica que, en Francia, se asocio a Bertillon, y también las imágenes que los médicos dieron de las enfermedades más espectaculares en la primera mitad del siglo XX. Pero el paralelismo se acaba aquí, ya que es evidente que María, Raül, Carlota y los otros no se sienten impresionados por el objetivo. En sus rostros no se lee el desafío ni la vergüenza, como en los de los delinquentes o los enfermos, sino más bien hay señales de connivencia, incluso de un cierto placer...

**1. La rueda del tiempo.** Una única fotografía determina el aspecto. Si no conocemos al modelo, podemos imaginarnos fácilmente que se parece a la imagen. Dos fotografías de un mismo sujeto sorprenden; dudamos de su origen común: ¿es

realmente la misma persona? Tres intrigan: «Pero, ¿quién es exactamente?» Y más allá, todo es posible. Así, el sujeto identificado como «Padre» parece orgulloso y burlón en 1991, dubitativo en 1992 y abrumado en 1993. Después, hace un pequeño giro sobre sí mismo —como una bailarina de una caja de música— y vuelve a dirigir la mirada al objetivo, afable, atento y humano en 1999. ¿No será que hay diversos «Padres»? Aplicada a un sujeto femenino antes de la pubertad, la misma rotación sobre el suelo revela una revolución: un cuerpo de niña se transforma y aparece un cuerpo de mujer, como en «Júlia». Así, la rueda en la que Pere Formiguera retiene los cuerpos de sus modelos no se limita a romper la monotonía del espejo, sino que también cierra el paso al riesgo de la idealización que asedia cualquier imagen. ¡Qué lejos estamos aquí de los retratos de Richard Avedon, con su afectación por toda la eternidad! Los caballetes visuales de Pere Formiguera tararean delante de nuestros ojos la tonada que canturrea la heroína de la película *Jules et Jim*, de François Truffaut: «Nos conocimos, nos reconocimos, nos perdimos de vista, nos reencontramos, nos volvimos a perder de vista,

etcétera». En este juego del escondite, todo está permitido. Esconderse detrás de los propios cabellos o tras las gafas forma parte del juego, y mostrar una actitud de trapacero es la mejor manera de burlar la serie-dad protocolaria de la instalación. Los hay que incluso parecen rejuvenecer a medida que avanzan las imágenes, como «Roger». Pere Formiguera pone un marco constrictivo pero lo hace para que sea habitado libremente por la fantasía de cada uno. Y no es que la incite, aunque tampoco la entorpece; se contenta con acogerla. Este procedimiento, en definitiva, no se aleja mucho del que preside el protocolo del tratamiento analítico. En efecto, éste se define por el establecimiento de un mismo marco para todos, que cada uno se ha de encargarse de habitar a su manera. Sólo existe una obligación para quien se presta: volver regularmente al mismo espacio y cada vez procurar ocuparlo siendo él mismo, sin intentar recordar qué pasó la sesión anterior. En pocas palabras, para cambiar, hay que aceptar habitar en sí mismo, incluso a riesgo de no reconocerse. Tanto si se aplica al lenguaje en el tratamiento o a la imagen en las fotografías de Pere Formiguera, este procedimiento acepta la

misma lógica, la de una identidad múltiple.

**2. La identidad atrapada en la trampa de la fotografía.** Desde su invención, la fotografía ha mantenido una relación privilegiada con la identidad. A final del siglo pasado, con las bellas palabras de Nadar, parecía hacer realidad el sueño de poder detener el reflejo del espejo. Muy pronto, este poder se confundió con el de encerrar en fa imagen una suerte de esencia del modelo. Este mito ha funcionado principalmente durante todo el tiempo en que el número de imágenes de cada uno era limitado; es decir, hasta hace casi medio siglo. Para los más pobres, estas imágenes a menudo se reducían a una, la que el fotógrafo del pueblo les había hecho el día de su boda. A medida que la fotografía fue progresando, se añadieron sucesivamente otros grandes momentos, como el de la primera comunión o las imágenes de viajes tomadas por los fotógrafos ambulantes. En estas escasas imágenes, cada uno quería encontrar un reflejo de su estabilidad. El espejo daba cada día una imagen diferente de uno mismo, pero sobre la mesilla de noche o el aparador de la cocina, una fotografía estaba destinada a testimoniar que, «en el fondo», nosotros mismos, o aquellos a quienes queremos, no cambiábamos «tanto». Cada uno sabía encontrar en las imágenes que le rodeaban la manera de alimentar esta ilusión. A pesar de las

arrugas, a pesar de la inevitable erosión del tiempo, la forma de la nariz, la mirada o la expresión de una sonrisa certificaban que una «identidad profunda» estaba firmemente arraigada en nuestro aspecto. El campesino más analfabeto compartía con Bertillon la ilusión de una «constante» que parecía que la fotografía tenía el privilegio de «fijar», como si fuese una especie de revelador de la identidad profunda. Es este paisaje, a la vez técnico, social y físico, el que hoy ha cambiado radicalmente a causa de la multiplicación de las imágenes de uno mismo.

**3. La generación de la cámara de vídeo.** Desde hace unos quince años, muchos niños occidentales se han convertido en el blanco de los asaltos fotográficos y cinematográficos de sus padres. A la ecografía del feto y la imagen del vientre de la madre embarazada, les siguen muy pronto «el bebé en el orinal», «el bebé riendo» («¡qué guapo!»), «llorando» («qué feo!») e, incluso, «enfurruñado» («¡retratémoslo igualmente, así más adelante podremos avergonzarle de su mal carácter!»). El niño se ha convertido en carne de foto de los entusiasmos de los padres por las nuevas tecnologías. Pero, ¿sólo se trata de eso? Fotografiar a su progenie en cualquier ocasión, a menudo, permite a estos padres darse cuenta de otro defecto de la cultura occidental: el distancia-

miento. En efecto, siempre es el fotógrafo el que crea, entre el otro y él mismo, la distancia que separa al «retratista» del «retratado», el que mira del que es mirado, el sujeto armado, que lleva en la cara una prótesis mecánica —algunos la llaman «arma»—, del cuerpo sin defensas del modelo. El derecho a la intimidad de todo ser humano, conquistado con duras luchas y garantizado con la victoria de la democracia, no ha estado nunca tan amenazado como hoy por un nuevo ritual «educativo», que consiste en fijar en la película todos los hechos y movimientos de los niños. Con el pretexto de crear documentos para el futuro, algunos padres intentan de esta manera escapar del presente, y, con el pretexto de producir el material para las emociones del mañana, se distancian, interponiendo la tecnología, de las que podrían compartir hoy.

Pero esta inflación de imágenes familiares no tiene sólo efectos de poder y de dominación. También tiene unas consecuencias considerables sobre la relación que cada uno mantiene con su propia imagen. Cuando las representaciones de uno mismo se multiplican, la identidad ya no se puede atribuir a ninguna de ellas. Cuando hay pocas, las imágenes aprisionan el aspecto. Cuando hay muchas, liberan la imagen de cada uno de la referencia al reflejo visual. Y esta liberación del reflejo también suscribe los reencuentros de la

identidad con las referencias no visuales, que siempre habían formado parte, pero que la evolución de los espejos, y después de la fotografía, había relegado a un segundo plano. Los indicadores sensoriales, emotivos y cenestésicos de la identidad irán adquiriendo cada vez más importancia a la misma velocidad que la inflación de las imágenes, hasta tal punto que la percepción subjetiva de la duración y de los ritmos biológicos, a la larga, podría incluso sustituir la imagen de uno mismo como principal referencia de la identidad. A principios de siglo, nuestros bisabuelos tuvieron que convencerse de que las fotografías no les robaban el alma. Hoy, hemos de aceptar que tampoco nos reflejan. Ningún retrato es una imagen de nosotros. Sólo son reflejos del aspecto que damos de nosotros mismos; es decir, imágenes de una imagen. A su manera, Pere Formiguera actúa en consecuencia. Produce menos retratos que caprichos del amor y de la mirada.